érudit
www.erudit.org

Article

« Terry Gilliam ou le triomphe de l'imaginaire postmoderne »

Carlo Mandolini

Séquences : la revue de cinéma, n° 156, 1992, p. 42-44.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

http://id.erudit.org/iderudit/50213ac

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. *Érudit* offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Document téléchargé le 16 novembre 2015 07:18

TERRY GILLIAM

ou le triomphe de l'imaginaire postmoderne [1]

The Adventures of Baron Munchausen

Visionnaire, enfant-terrible, mégalomane, poète maudit de l'image, anarchiste, et quoi encore..., Terry Gilliam propose sur nos écrans sa toute dernière psychanalyse, **The Fisher King**.

La présente étude n'est pas une analyse critique de ce dernier film, mais une tentative de percer une partie de l'imaginaire de Terry Gilliam, car se contenter de classer l'oeuvre de Gilliam post-Monty-Python sous la simple étiquette du cinéma fantastique serait incomplet. Certes, le cinéma de Gilliam n'est rien moins que fantastique. Mais peut-être plus que tout autre cinéaste, Gilliam a su faire de son oeuvre une parodie magnifique de l'univers dans lequel nous vivons et une mordante et ironique analyse de l'être humain. Son outil: une esthétique ouvertement postmoderne, au service d'un imaginaire éclaté mais, paradoxalement, d'une logique implacable.

Postmodernisme est aujourd'hui aussi naïf que cinéma vérité. Et pourtant, dans le milieu de la critique, le terme continue à se faufiler. Il se dessine d'un trait rapide et honteux sur la feuille du critique. Il hante les couloirs des universités, attendant l'étudiant qui le réhabilitera.

Nous proposerons donc une lecture de l'oeuvre de Terry Gilliam, selon une optique qui tentera de cerner la problématique du postmodernisme au cinéma. Pour ce faire, nous insisterons sur le film **Brazil** (1985). Ce film semble en effet avoir préparé un virage dans une cinématographie qui, de **Jabberwocky** à **The Fisher King**, se voit toujours plus centrée sur une étude de l'être humain et sa solitude.

Mais revenons à notre sujet. Que veut-on signifier au juste par postmodernisme, terme traditionnellement réservé au jargon architectural, surutilisé, mal aimé mais toujours obstinément vivant?

René Payant croyait qu' «*on utilise le terme postmodernisme (au* septième art) pour indiquer le caractère actuellement très intertextuel d'un certain cinéma: des films «cultivés», citationnels à profusion et d'une manière assez souvent débridée»[2]. «L'écran est devenu ce miroir où se reflètent des figures citant un film et qui sont déjà du cinéma», ajoute Marc Chevrie [3]. Mihaly Szegedy-Maszak [4], quant à lui, propose une définition intéressante: «la stratégie postmoderniste implique distanciation, démystification et éclectisme. Elle comprend la mort de l'individualité du style ainsi qu'un culte du pastiche, de même que le mimétisme de l'auto-référentialité, la *métafiction* et la parodie.»

(1) Ce texte est composé, à partir d'un essai rédigé dans le cadre d'un séminaire à l'Université de Montréal.

(2) Le postmodernisme selon le cinéma, in *Le Cinéma aujourd'hui: Films, théories, nouvelles approches*, sous la direction de Michel Larouche.
(3) In L'Innocence entre guillemets, Cahiers du cinéma, numéro 369, mars 1985.
(4) In *Exploring Postmodernism*, sous la direction de Calinescu et Fokkema.

Mort de l'individualité (**Brazil**), culte du pastiche (**The Adventures of Baron Munchausen**), voilà ce qui s'applique plutôt bien à l'oeuvre de Gilliam! Ainsi, genres et styles se croisent et s'emmêlent à un point tel qu'une redéfinition du statut de spectateur et de sa participation au film est à repenser, car le nouveau cinéma «ne tient pas en place»[5]. Dans sa thèse «**Parsifal** *de Hans Jurgen Syberberg: un événement postmoderne*», Jocelyn Deschênes décèle dans un grand nombre d'oeuvres modernes l'appel à la citation, c'est-à-dire au *clin d'oeil*. Deschênes cite Syberberg dans un passage fort intéressant: «une imagination du type de la mienne n'est pas de nature inventive (...), sa particularité réside dans la faculté des combinaisons de ce qu'elle trouve comme déjà donné de manière à éveiller en nous un troisième terme (...) Sans l'invention du cinéma, je ne serais rien».

La séquence, vers la fin, où Sam Lowry — le personnage principal — s'évade dans son imaginaire illustre parfaitement la citation de Syberberg. Nous n'irons jusqu'à dire que Gilliam ne serait rien sans l'invention du cinéma, non, mais il nous semble évident que le cinéaste exploite justement cette *faculté des combinaisons* afin de créer ce *troisième terme* qui viendra souligner, parallèlement au récit, la déshumanisation de la société qu'il dénonce dans pratiquement tous ses films. À l'instar de **...Et vogue le navire** de Fellini, dont l'ouverture raconte à sa façon l'histoire du cinéma (le film passe progressivement du muet, au sonore et du noir et blanc à la couleur), **Brazil** proposera lui aussi une structure qui viendra rappeler certains grands moments et certains grands genres cinématographiques (le film noir, le film de guerre, la comédie, le film sentimental, etc.). Le clin d'oeil le plus évident est, bien sûr, celui au film **Le Cuirassé Potemkine** d'Eisenstein. Gilliam considère cette allusion comme un simple *joke* [6], mais la citation se veut pourtant insistante. En plus de l'allusion au carrosse d'enfant, Gilliam *ré-utilise* les images de l'oeil en gros-plan atteint par balle et les plans de soldats descendant un escalier. Ces plans sont conçus et filmés exactement comme chez Eisenstein. Mais, ici, les éléments dont Gilliam se sert pour proposer l'allusion ont été modifiés. Le carrosse devenant un aspirateur et la mère remplacée par un nettoyeur de planchers. Ces changements, ces *révisions*, sont importants dans l'esthétique postmoderniste puisqu'ils en constituent l'essence même. «It is always a critical reworking, never a nostalgic return. Herein lies the governing role of irony in postmodernism» [7]. Or, pourquoi ce clin d'oeil? Est-il gratuit ou simplement nostalgique? Sert-il à exhiber la culture cinématographique de Gilliam? Pas vraiment. *Primo*, ces retours (nous venons de le voir) sont surtout critiques. *Secundo*, Gilliam, par ces plans, fait appel au «troisième terme» de Syberberg. En effet, dans **Brazil**, ces allusions à Eisenstein font partie de la séquence *imaginaire* de Sam. Cette séquence est conçue en fonction d'une grammaire propre au rêve et dans les rêves l'association d'idées et l'intervention d'éléments visuels perçus durant la période éveillée reviennent anarchiquement (les apparitions du chevalier rouge dans **The Fisher King** fonctionnent selon ce même principe). Sam étant un grand amateur de films classiques (nous le voyons, lui et ses collègues, regarder **Casablanca** et autres classiques), ses dernières images mentales auront la saveur de ses plaisirs cinématographiques. Si Kurosawa, dans **Dreams**, rêve qu'il se retrouve dans un tableau de Van Gogh, dans **Brazil**, Sam Lowry, *en songe*, se voit au coeur d'une situation «eisensteinienne». Mais, faut-il ajouter, non seulement dans l'escalier d'Odessa, puisque également au coeur d'un western, d'un film noir ou d'aventure. La citation devient alors autant interne qu'externe. Mais la richesse de cette séquence finale provient en grande partie du glissement du découpage vers une grammaire du songe poussée à ses limites. Une toute autre logique, un *troisième terme* donc, qui servira Gilliam lorsqu'il viendra récupérer cette séquence pour la ramener vers une sphère plus réaliste et que le spectateur découvrira la nature onirique des images qu'il vient de percevoir. Cette esthétique du *trompe-l'oeil* [8] se veut d'ailleurs une caractéristique du postmodernisme. Par contre, ce phénomène, dans le cinéma de Gilliam, est dilué par un glissement progressif dans la grammaire et au niveau de la lecture. Car malgré leur caractère éclaté, les films de Gilliam reflètent des univers facilement identifiables ou du moins relativement, une fois que nous les avons acceptés. L'univers du **Baron...**, par exemple, est concret et logique. Même le temps obéit au cours normal, alors que Gilliam nous présente la séquence d'ouverture pratiquement en temps réel. L'existence même de ce baron extraordinaire et de ses amis non moins particuliers est niée et représentée avec tous les artifices du théâtre. Gilliam ne manque d'ailleurs pas de nous montrer toutes les ficelles de ce théâtre, représentation artificielle de la réalité. Tout comme l'univers de **Brazil** qui est d'un concret obsédant, d'où le besoin de fuite. Quant à l'atmosphère post-yuppie de **The Fisher King**, elle traduit un désir de réalisme pratiquement jamais atteint chez Gilliam. Les lois régissant ces univers sont donc bien connues du spectateur. Ce sont des lois physiques matérielles, tangibles, tout comme celles qui régissent notre monde. Or, les lois à caractère fortement oniriques auxquelles obéit la scène de la fuite de Sam, dans **Brazil**, sèment le doute chez le spectateur, le poussant à se tenir sur la défensive et à faire appel à un second degré de lecture.

Les films de Gilliam demeurent donc très fonctionnels et *sages*. Tout simplement parce que, malgré le baroque et le postmodernisme qui transpirent et malgré les mélanges d'iconographies, le cinéaste ne se permet jamais de juxtaposer deux séquences dont la nature et le traitement cinématographique seraient différents. Lorsqu'il le fait, — voyez tous ces passages qui précèdent une séquence de rêve —, il sent le besoin de se justifier à un moment ou à un autre. L'exemple le plus clair est ce moment où l'on passe de l'expressionnisme lourd,

Brazil

The Fisher King

presque noir et blanc, du bureau de Sam à la scène de son vol magnifique, empreinte d'un très grand lyrisme et de couleurs dans les tons pastels d'azur et de rose.

À l'aide de ce que nous avons déjà appelé trompe-l'oeil cinématographique, Gilliam donne à ses films ce cachet indescriptible et insaisissable, grâce à leur caractère hybride *à l'intérieur même du plan*. Le postmodernisme de Gilliam est intrinsèque (au plan et à l'oeuvre tout entière), il agit de l'intérieur. C'est ce qui en fait sa force. Prenons simplement comme exemple ce passage dans **Brazil** où Jack s'approche de Sam afin d'opérer le lavage de cerveau. Cette séquence qui renferme une très grande tension, accentuée par cet impressionnant travelling arrière et par le danger imminent, est désamorcée simplement par le profilmique, par certains éléments rebelles à l'intérieur de l'image même. C'est-à-dire qu'à l'instar du film dans son ensemble, l'image nous parle elle aussi avec un double langage. À la vue de la balle de caoutchouc et la perceuse qui se trouvent parmi les instruments du médecin, lui-même portant un ridicule masque de poupon joufflu. Ces images rebelles nous font pouffer de rire, malgré le drame.

Brazil, comme tout le cinéma de Terry Gilliam, ne tient donc jamais en place parce que ses références sont multiples et simultanées. Gilliam, par le décor et les couleurs, le cadrage et la fausse perspective de ses films, permet une mise en abîme non simulée et consciente de son rôle critique: dans **The Fisher King**, une progressive contre-plongée du château du *possesseur du Graal* enlève, tout aussi progressivement, toute référence à la ville de New-York pour nous propulser vers un pseudo Moyen-Âge. Dans **Brazil**, Gilliam utilise un trompe-l'oeil (cette fois spécifiquement pictural) dans la séquence où Tuttle s'échappe du balcon de Lowry. Mais, dans un cas comme dans l'autre, Gilliam ne tente pas de camoufler ces *trucs*, puisqu'ils existent précisément afin d'illustrer le côté irréel, plastique de la chose.

L'image postmoderne aura donc servi d'outil à Terry Gilliam. Un outil servant à dénoncer une société hyper-bureaucratisée ou hyper-gadgétisée. Les nombreux disques lasers que consulte, blasée, la première compagne de Jack Lucas dans **The Fisher King** sont les symboles d'une «gadgetisation» qui a refusé à l'homme toute forme d'humanité, dont le rêve.

Connaissant le mode d'emploi de l'expression postmoderniste, Gilliam a su utiliser le langage filmique afin de soutenir avec vigueur son cri d'alarme. Dans ses *Confessions* [9], Jean-Jacques Rousseau écrivait: «Il faudrait pour ce que j'ai à dire inventer un langage aussi nouveau que mon projet». Gilliam, sans pour autant inventer un nouveau langage, est parvenu à trouver les mots justes pour son projet de dénonciation et dont la portée est autant interne qu'externe. Pour l'interne, nous avons décelé la déshumanisation, la perte de valeurs, les éléments profilmiques qui participent à l'évacuation du signifié et surtout la construction du récit autour d'un «dialogue critique avec le passé autant artistique que sociologique» [10]. Pour l'externe, le postmodernisme est plus évident: pastiches, citations, mélange de styles et éclatement des genres (**Brazil** est à la fois un film politique, policier et de science-fiction et **The Fisher King**, un drame humain et fantastique).

Poète pour la portée de ses images et troubadour pour son habileté à raconter des histoires et surtout à les réactualiser [11] (par la nouvelle exploitation des citations, cela étant une des caractéristiques du postmodernisme...et du troubadour), Gilliam vénère l'image et semble faire du postmodernisme sa carte maîtresse dans sa participation à la redéfinition d'un nouveau cinéma baroque, hautement graphique et personnel. Terry Gilliam est de ces auteurs qui auront le mieux réussi à se définir dans le postmodernisme et à attribuer à cette esthétique une raison d'être précise. C'est pourquoi ses films ne sauraient être lus, sans considérer l'aspect postmoderniste dans toute sa teneur.

Carlo Mandolini

---

(5) Michel Chion, in *Cahiers du cinéma*, numéro 369, mars 1985.
(6) Entretien avec Terry Gilliam par Jean-Paul Chaillet in *Cahiers du cinéma*, numéro 369, mars 1985.
(7) Linda Hutcheon, in *A Poetics of Postmodernism*.
(8) Nous donnons à trompe-l'oeil un sens figuré et non limité à la peinture. Cette esthétique du trompe-l'oeil consiste ici à donner l'impression que la scène de la libération se déroule dans la sphère réaliste de *Brazil*, ce qui n'est bien sûr pas le cas.
(9) Cité in Exploring Postmodernism.
(10) Linda Hutcheon. Op. cit. (traduction libre).
(11) *Les Aventures du Baron Munchausen* est probablement l'exemple parfait pour ce qui a trait à la réactualisation d'histoires et de mythes.

FILMOGRAPHIE

1971: And Now for Something Completely Different (*avec les Monty Python* [1])
1974: The Monty Python and the Holy Grail (*avec les Monty Python*)
1977: Jabberwocky
1979: Monty Python's Life of Brian (*avec les Monty Python*)
1981: Time Bandits
1983: Monty Python's The Meaning of Life (*avec les Monty Python*)
1985: Brazil
1989: The Adventures of Baron Munchausen
1991: The Fisher King

(1) Le groupe anglais Monty Python, créé en 1969, est composé de Graham Chapman, John Cleese, Terry Jones, Eric Idle, Michael Palin et Terry Gilliam. Bien que tous les films des Monty Python soient des oeuvres collectives, Terry Gilliam et Terry Jones se sont chargés le plus souvent de la mise en scène proprement dite.
Par ailleurs Gilliam est considéré le seul responsable du prologue du film *Monthy Python's The Meaning of Life*.